

SÍMBOLOS DE GUERRA EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS REINAS DEL REINO NUEVO

Cristina Gil Paneque
Universidad Autónoma de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

La guerra, entendida como el permanente conflicto bélico (dentro de las fronteras de Egipto y fuera de ellas) proporcionó a la monarquía egipcia una cantera de símbolos con los que reclamar su naturaleza y su legitimidad. Esta noción de guerra fue desarrollada sobre un principio inherente al pensamiento egipcio basado en el binomio “orden-desorden” en constante y necesaria oposición. En el momento de la unificación se estableció una estructura social en la que el rey se alzó con el papel de representante de la comunidad y único garante del orden establecido o *maat*. Así, el conflicto bélico es elevado al rango de imagen mítica de la lucha de la monarquía contra las fuerzas del caos encarnadas en la figura de los enemigos de Egipto. De esta manera, la imagería de la guerra proporcionó a la realeza masculina una iconografía básica y, sobre el modelo planteado en la temprana paleta de Narmer, se elaboraron nuevas y bien conocidas fórmulas convencionales, recurrentes a lo largo de toda su historia, en las que se muestra al rey sosteniendo la maza y el *khepesh*, golpeando a los enemigos o bajo la forma de esfinge pisoteando a los prisioneros.

Todo este despliegue propagandístico será incorporado a la iconografía de las reinas en un lento proceso de traducción al femenino de tales modelos. Este tipo de escenas destacan sobre el resto de su repertorio habitual en el que su protagonismo es bastante limitado. En este estudio abordaremos el aspecto bélico como una parcela más de las conquistadas por la reina y dentro de la promoción de su *status* a lo largo del Reino Nuevo. Dicho proceso tiene lugar en un intervalo de tiempo muy concreto que abarca desde principios de la dinastía XVIII hasta finales de la misma, teniendo como momento culminante el periodo de Amarna.

2. LA COBRA Y LA LEONA COMO IMÁGENES DE LA REINA

La reproducción del concepto y de la fórmula iconográfica del rey golpeando a los enemigos viene formulada en las intervenciones de la reina en calidad de “*hija de Ra*”, asimilada a la diosa Hathor. La identificación entre ambas es constante y progresiva y, en particular, en su manifestación de “*ojo encolerizado*” de Ra encarnado por Sekhmet “*la poderosa*”¹. Conforme al “*mito del Ojo de Ra*” y de su posterior reinterpretación en el “*mito de la destrucción de los hombres*”², la figura Hathor-Sekhmet está asociada a dos imágenes muy concretas ligadas al papel de protectoras de la realeza egipcia: la cobra y la esfinge.

¹ De los dos ojos sagrados de Ra, el ojo derecho es el asociado a Hathor y Sekhmet, mientras que el izquierdo corresponde al ojo lunar de Horus.

² Naguib (1990), p. 37 y 68.

2.1. La Cobra

La reina es asimilada a la cobra en tanto que “*Ojo de Ra*” que se coloca erguido en la frente del rey bajo la forma de *uraeus* (*iaret*) y que, con su fuego destructivo³, abate a los adversarios del monarca como hace con los enemigos de Ra en su viaje diario⁴. Esta insignia fue adoptada por las reinas del Reino Nuevo como marca de su poder político y cósmico. Sencillo o con el disco solar entre los cuernos, evocaba la función destructora de Hathor y, por asimilación, de la misma reina. La aparición de la esfinge con el *uraeus* reiteraba el mismo mensaje, reuniendo así el poder de la serpiente con el de la leona.

2.2. La leona y la esfinge

Las esfinges, imágenes eminentemente solares, eran consideradas como guardianes, asociadas a un origen oriental y encarnación de la dominación territorial de Egipto. Como leona y esfinge femenina, la reina es asimilada al aspecto del “*Ojo furioso de Ra*”, germen del caos, que huye de Egipto hacia el sur rumbo a Nubia masacrando a su paso a los enemigos de Ra. Tras su marcha, su padre ordena su búsqueda y, una vez apaciguada, regresa a Egipto. Este regreso, en las distintas versiones del “*mito del Ojo de Ra*”, es interpretado como una alegoría de la llegada de la crecida y de la transformación del agua violenta en calmada y beneficiosa inundación. Este momento suponía siempre una situación de peligro. Los cambios de nivel de las aguas y los fuertes calores del verano provocaban destrozos materiales en las orillas y brotes de numerosas epidemias. Las enturbiadas aguas podían incluso llegar a adquirir un sorprendente color rojo intenso⁵. Hathor adopta así esa imagen de la diosa encolerizada y peligrosa Sekhmet (Sekhmet-Tefnut en el “*mito de la destrucción de los hombres*”) quien se vuelve benéfica como leona apaciguada o gata Bastet, confirmando su naturaleza dual, al mismo tiempo violenta y pacífica, destructora y benéfica⁶. Es significativa la presencia del collar *menat* acompañando a las esfinges como símbolo de que la leona ha sido apaciguada, recogiendo con ello los elementos benéficos de Hathor⁷. Esta metáfora es claramente expresada a través de las representaciones como esfinges femeninas encontradas para varias reinas, especialmente numerosas a finales de la dinastía XVIII⁸.

El primer gran ejemplo del Reino Nuevo lo encontramos en un grupo de esfinges colosales representando a Hatshepsut que marcaban el acceso de su templo de Deir el-Bahari. Fueron realizadas en gres extraído de las canteras de Gebel es-Silsila, a unos 65 km. al norte de Elefantina⁹. El valor simbólico del gres se debe a la singularidad de la localidad de Silsila (la antigua Kheny) considerada en la mitología del Nilo como el

³ Uadjet, también hija de Ra, es llamada “*señora de la llama*”.

⁴ Roberts (1997), pp. 8-10.

⁵ Descripción de G. Maspero. Roberts (1997), pp. 12-13, n. 15.

⁶ Germond (1981), p. 228.

⁷ El Speos Artemidos, construido por Hatshepsut cerca de Beni Hassan en honor a la diosa local leonina Pakhet, recoge en la decoración de su capilla esta dualidad. En el lado izquierdo, Pakhet es presentada como la serpiente colocada en la frente del rey para extender el miedo y el temor del monarca por todas las tierras, mientras que, en el lado derecho, encarna las fuerzas benéficas y protectoras de Hathor sosteniendo entre las manos la *menat*. Roberts (1997), pp. 46-47.

⁸ El símbolo de la esfinge es poco frecuente en época ramésida cuando la asociación de la realeza femenina con Hathor parece centrarse más en su papel de instrumentista del sistro. Troy (1996), p. 66.

⁹ Tefnin (1979), pp. 121-128.

lugar donde el caudal se convierte en crecida. Debido a la máxima proximidad de las orillas del río, encajonado entre acantilados, las aguas alcanzaban una importante aceleración siendo a partir de este punto donde se calman¹⁰. H. Winlock, que realizó un estudio de estas esfinges, señaló que las bases estaban decoradas con representaciones de prisioneros extranjeros sometidos. Al margen de ser elaboradas en la etapa de Hatshepsut como faraón, el color amarillo de la cara, el uso del *khat* y de la peluca tripartita¹¹, así como del *uraeus*, indican que son representaciones femeninas de la reina y que materializaban su reiterada asimilación con la diosa leonina que regresa de Nubia, en un contexto arquitectónico que reproduce en definitiva el viaje de Hathor¹².

La asimilación con la diosa Hathor bajo la forma de esfinge comienza a ser especialmente patente con la reina Tiyi, expresada en numerosos contextos. En el templo nubio de *hwt*-Tiyi en Sedeinga, situado entre la segunda y tercera catarata, la reina aparece fuertemente identificada con el aspecto violento de la diosa, Sekhmet-Tefnut. Los escasos restos que aún quedan *in situ* parecen indicar que, aunque el templo estaba dedicado a Tiyi, los principales protagonistas siguen siendo Amón y el propio Amenofis III divinizado, mientras que ella mantiene su papel de contrapartida del rey. Una labor que realiza bajo la forma del “*Ojo furioso de Ra*” que huye a Nubia bajo la apariencia de leona. De esta manera, aparece representada en un fragmento de panel perteneciente al dintel de una puerta que probablemente conducía del vestíbulo a la sala hipóstila (fig.1)¹³. En el registro superior aparecen simétricamente dos caras frontales de la diosa Hathor flanqueadas por dos figuras de Tiyi como leona. El felino avanza dando zancadas en actitud de penetrar en el templo, llevando el llamado “*tocado sirio*” que da nombre a esta tipología de esfinge. Alto y de cúspide aplanada, aparece en ocasiones provisto de un mechón lateral. Fue Nefertiti quien le dio un uso corriente¹⁴. Su significado ha sido objeto de un amplio debate: identificado como una corona asociada con alguna diosa asiática, la autora B. Bryan considera que simbolizaba a los asiáticos que habían adquirido el *status* de guardián y protector, así como un distintivo propio de pueblos extranjeros durante el Reino Nuevo¹⁵.

De este modo, Sedeinga parece haber sido planteada como una fundación paralela a la del templo de Amenofis III en Soleb, 15 km. más al sur, en donde el rey era venerado como “*señor de Nubia*” y “*Ojo lunar de Horus*”¹⁶. El ritual de Sedeinga debía apaciguar a la leona furiosa, encarnada por Tiyi, y transformarla en una dulce y pacificada criatura que aporta abundancia y prosperidad, representada en los capiteles hathóricos que aún pueden verse en el templo¹⁷. Con ello, la reina adoptaba el papel de Hathor, la contrapartida perfecta del rey en tanto que dios solar e hijo de Ra. Así, ambos podían volver a traer a Egipto los dos ojos apaciguados de Ra y mantener el orden establecido del mundo¹⁸. La localización geográfica de los dos templos no es arbitraria,

¹⁰ Delvaux (1995), pp. 317-324. Caminos (1955), p. 51.

¹¹ Esfinges con peluca tripartita de princesas del Reino Medio, algunas halladas en Siria. L. Delvaux plantea “la hipótesis de la implantación voluntaria en el Próximo Oriente de tales imágenes de “princesas peligrosas” como signos de una presencia faraónica que no era sin duda más que simbólica”. Delvaux (1995), p. 321.

¹² Winlock (1932), p. 14; Eaton-Krauss (1977), p. 34.

¹³ Labrousse (1996), pp. 66-67; fotografía y reconstrucción del dintel en: p. 67.

¹⁴ Ertman (1976).

¹⁵ Kozloff, Bryan et al. (1993), p. 378. Montet (1937), p. 141 y pp. 172-174.

¹⁶ El ojo de Horus dañado por Set. Bajo los rasgos de Khonsu y de león.

¹⁷ Kozloff, Bryan et al. (1993), pp. 89-90.

¹⁸ Yoyotte (1980), pp. 46-75.

ya que, siendo Nubia un país extranjero, era, por tanto, potencialmente peligroso, alzándose como enclave privilegiado desde el que conservar el orden cósmico.

La esfinge alada era considerada igualmente un símbolo protector del “*Ojo violento de Ra*”, conocida ya en los bastones mágicos de marfil del Reino Medio. En una de las placas de cornalina¹⁹, Tiye aparece llevando un original tocado formado por una cinta ancha de la que emergen unas plantas y tallos, con un bucle rizado enrollado a la oreja y sosteniendo entre sus manos el cartucho con el nombre de coronación de Amenofis III (fig. 2). Esta iconografía se vuelve a repetir con insistencia con Munedjem, gran esposa real de Horemheb. La podemos ver en la estatua de la pareja real expuesta en el museo de Turín (fig. 3), representada en un lateral como esfinge alada, con el mismo tocado y el cartucho de su propio nombre entre las manos.

3. EVOLUCIÓN DE LA FÓRMULA REAL: REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

3.1. Elogio de Ahhotep

Antes de llegar a una iconografía plena, la asociación de la realeza femenina con los conceptos de victoria y de sometimiento se formula tímidamente desde principios de la dinastía XVIII en la figura de Ahhotep, madre del rey Amosis I. En una estela procedente de Karnak²⁰, donde se recogen las donaciones hechas por el rey a Amón, se incluye un himno dedicado a su madre. Aquí, Ahhotep es calificada con epítetos muy significativos que denotan su actividad bélica²¹. Es llamada “*señora de la tierra*”, “*señora de las costas de las Islas del Norte*”, describiendo así unos dominios que abarcan desde la tierra a las islas del mar, incluyendo los límites exteriores de la soberanía egipcia. Es calificada como “*exaltada de nombre en cada tierra extranjera*”, “*quien gobierna a la multitud*”, “*la que cuida de Egipto, habiendo cuidado su (fem.) ejército, habiéndolo guardado... habiendo cuidado de sus fugitivos, habiendo reunido a sus desertores, habiendo calmado el sur, habiendo abatido a sus rebeldes*”. Su papel es definido en términos de relación con los grupos ligados al poder militar, interviniendo como protectora y guardiana. Su actuación es descrita como la imagen del *uraeus* protector y combativo, con acciones como reunir, calmar, aplacar y abatir a los enemigos de Egipto, origen siempre del caos.

Dentro de este contexto es como L. Delvaux reinterpreta el sentido del hacha ceremonial de Amosis encontrada en la tumba de Ahhotep²². Si uno de los lados recoge una decoración eminentemente masculina, con el rey abatiendo al enemigo, en el otro existe un marcado carácter femenino al incluir las imágenes de “*las Dos Damas del Alto y Bajo Egipto*” y la de una esfinge que lleva entre sus manos la cabeza de un enemigo²³. Se justificaría así la inclusión del hacha en el mobiliario de una reina asimilada a la diosa leona. Entre los enseres también se encontraba el célebre collar de moscas, emblema que tradicionalmente es considerado como un tipo de recompensa

¹⁹ Kozloff, Bryan et al. (1993), pp. 377-378. Aldred (1989), fig. 52.

²⁰ Museo de El Cairo, CGC 34001. *PM* II, p. 179. Lacau (1909), 1f, pl. I.

²¹ Troy (1996), p. 135. *Urk* IV, 21. 3-17.

²² Delvaux (1998), p. 320.

²³ Posible alusión a Sekhmet, a la que en los textos asocian frecuentemente con la decapitación de enemigos. Germond (1981), pp. 154-155 y p. 301.

militar²⁴. Dado el historial de Ahhotep, donde el elogio anteriormente citado no parece gratuito, muchos autores han llegado a interpretar que el hacha y el collar son un reflejo de su destacada actuación durante el periodo de expulsión de los Hicsos y de reunificación del país.

3.2. La maza

Las implicaciones bélicas se vuelven más evidentes con la aparición de un nuevo elemento en la iconografía de las reinas de la dinastía XVIII: la maza o cetro *hḏ*. Considerado un emblema ligado a la iconografía masculina bajo la imagen del rey “aniquilador” de los enemigos de Egipto, viene ahora reivindicado por la realeza femenina. Su uso no es muy común, pero contamos con varios ejemplos que permiten sugerir que su presencia no es accidental.

El primer caso lo encontramos de la mano de Hatshepsut en el grafito de Senmut en Asuán (fig. 4). Fechado en un momento inmediatamente anterior a su ascensión al trono, la reina lleva aún los títulos característicos de su etapa de regente del joven Tutmosis III, encabezados por los de esposa del dios Amón y gran esposa real (de Tutmosis II). El texto menciona la orden de construcción, a cargo de Senmut, de dos obeliscos que serían levantados en el recinto de Amón-Ra en Karnak cuando se proclamase rey poco tiempo después²⁵. Situada frente a la figura del oficial, aparece llevando en una mano el signo *ankh* y en la otra una maza que deja caer sobre su hombro²⁶. Su presencia se justificaría aquí dadas las aspiraciones políticas que este relieve anticipa, si bien podría estar también relacionada con la función de consagración de dichos obeliscos. Sin embargo, el uso de la maza no es exclusivo de Hatshepsut y, tras ella, se va incorporando en la iconografía de las reinas casi de forma constante. Contamos con una representación a posteriori de la reina Ahmes-Nefertari en el templo tutmósida de Medinet Habu, donde aparece de pie, frente a una mesa de ofrendas, en la misma postura que Hatshepsut en el anterior relieve²⁷.

La propia princesa Neferura empuña la maza en dos escenas localizadas en el templo de Deir el-Bahari²⁸. En la primera, se encuentra situada de pie, detrás de las figuras arrodilladas de Hatshepsut y de Tutmosis III, llevando en una mano la maza y un *ankh*, y en la otra un cetro que hace descansar sobre su hombro²⁹. En la segunda, aparece detrás de Tutmosis III arrodillado, en la misma posición, pero sustituyendo el *ankh* por un sistro³⁰. Asimismo, en dos bloques de caliza procedentes de una construcción desconocida, y actualmente almacenados en el Museo al Aire Libre de Karnak (fig. 5), se desarrolla una escena simétrica en la que un rey y una figura

²⁴ Contamos con muy poca información sobre la entrega de condecoraciones militares a mujeres reales. En la tumba de las princesas reales de Tutmosis III se hallaron varios collares de mosca. Por su parte, Tiye es mostrada en una escena de la tumba de Kheruef con los collares del “oro del valor” o *shebyw* que los reyes llevan desde Amenofis III. Akhenatón se los ofrece como regalo a sus hijas, e incluso, la reina Tiye (esposa de Ay) aparece otorgándolo como recompensa a la mujer del oficial Neferhotep. Morkot (1986), p. 1, n. 12-14.

²⁵ La identificación de este par de obeliscos con los erigidos por la regente en el “patio de fiestas” de Tutmosis II, en lugar de los del este, parece hoy la más probable. Gabolde (1987), p. 149, n. 9.

²⁶ Habachi (1957), p. 94, fig. 3.

²⁷ LD III, 199e. Bryan (1991), p. 111, n. 114.

²⁸ Bryan (1991), p. 111, n. 115.

²⁹ Neferura es calificada como “hija del rey de [su cuerpo], señora de las Dos Tierras, dama del Alto y Bajo Egipto”. LD III 20c.

³⁰ Neferura es llamada “hija de rey, su amada, Esposa del dios”. Champollion, Mons. II, CXCI.

femenina se presentan ante Amón realizando una ofrenda de libación y de vino³¹. Ella es representada portando en la mano derecha la maza y el *ankh*, y en la otra el bastón *hts*. Recordando que en el “*mito de la destrucción de los hombres*” Sekhmet-Tefnut es apaciguada con cerveza teñida de rojo, el valor simbólico de esta bebida como elemento apaciguador parece claro³². La diosa Hathor, entre sus descripciones, es llamada también “*la diosa de la embriaguez*”, en cuyo honor se celebraban numerosos festivales destinados a calmarla³³. Lamentablemente, el aislamiento arqueológico de los bloques y la falta de nombres nos impide identificar si los oficiantes son Hatshepsut y la princesa Neferura, o Tutmosis II y Hatshepsut respectivamente.

Satiah, esposa de Tutmosis III, aparece llevando la maza en la decoración de uno de los registros del pasillo norte del área del Akhmenu, en el templo de Karnak, en una escena donde se representan las estatuas de la reina y de Tutmosis III³⁴. Iaret, esposa de Tutmosis IV, aparece en una estela del año 7 grabada en una roca de la isla de Konosso (primera catarata). El rey golpea a un grupo de extranjeros ante los dioses Dedwen y Ha. Tras él, Iaret sostiene en su mano derecha la maza y un *ankh* y en la izquierda otro objeto que se encuentra borrado. La inscripción la califica como “*hija del rey, hermana del rey, gran esposa real*”. El texto principal, hoy sumergido, hace reseña a las expediciones militares del rey en Nubia³⁵. Según B. Bryan la reina acompañaría al faraón en una procesión militar desde Tebas hasta la región nubia.

Meryt-Ra Hatshepsut, esposa de Tutmosis III y madre de Amenofis II, está presente en un fragmento reutilizado en el edificio de festivales de Amenofis II del templo de Karnak³⁶. El nombre de la reina fue sustituido por el de Tiaa, esposa secundaria de Amenofis II, que adquirirá importancia como madre de Tutmosis IV. En una mano lleva un elaborado sistro y en la otra una *menat* y una maza. Ambas reinas son calificadas como “*Esposa del dios*”.

Además de los bloques reutilizados de Meryt-Ra Hatshepsut, contamos con otra representación de Tiaa en un bloque procedente de una estructura de Tutmosis IV construida ante el IV pilono del templo de Karnak. El rey interviene en la ceremonia de fundación, extendiendo la cuerda en torno a una capilla³⁷. Tiaa aparece detrás portando la maza en la mano izquierda y el flagelo en la derecha; el tocado de buitres, por su parte, subraya su carácter de madre de Tutmosis IV frente a Meryt-Ra Hatshepsut³⁸. No contamos con los títulos, tan sólo con el cartucho del nombre de Tiaa, y no se especifica cuál es la función de la reina, pero es el único ejemplo que nos ha llegado de una reina o “*Esposa del dios*” del Reino Nuevo asistiendo al rey en la ceremonia de fundación del templo³⁹.

³¹ Fragmento de dintel. Forbes (1997), pp. 30-31.

³² E. Hornung señala que “dentro del culto, el vino sirve para el apaciguamiento ritual de la divinidad, sobre todo de las diosas en forma de leonas. Elimina el aspecto peligroso e impredecible, que también es inherente al monarca divino”. Hornung (1999), p. 190.

³³ Para celebrar la llegada de la diosa, y por tanto de la crecida, se realizaban fiestas de propiciación como el “festival de la embriaguez” o las oficiadas en el templo de Philae, cuyas paredes recogen las escenas de música y danza. Roberts (1997), pp. 13-16.

³⁴ Chicago Oriental Institut, photo 5978. *PM* II², p. 124. Bryan (1991), p. 111, n. 116.

³⁵ *LD* III, 69e (escena), IV, texto 128. DeMorgan (1894), pp. 66-69. *PM* V, p. 254. Bryan (1991), p. 6, 111, 198, 133 y pp. 335-336.

³⁶ Situado entre el IX y X pilono. Bryan (1991), p. 98. van Siclen III (1987), p. 63, fig. 8.

³⁷ *PM* II, pp. 144, 380, 472. H. Chevrier, *ASAE* 51 (1951), pp. 549-551 y p. 568, fig. 1. Bryan (1991), p. 98.

³⁸ Bloque de Tiaa en: Letellier (1991), p. 37, fig. 1.

³⁹ El segundo ejemplo procede de la Época Baja con la Divina adoratriz Shepenwepet. Capilla de Amenardis, en Medinet Habu.

Aunque, el significado de la maza es difícil de determinar en base a estos ejemplos, parece que su presencia implicaba una función de asistencia hacia el monarca. Los casos de Neferura, Iaret y Tiaa, invitan a ver a la reina en un papel de complemento del gobernante, evocando la imagen de la diosa Waset que aparece detrás del faraón en actitud de protección llevando la maza y un arco⁴⁰. En la mayoría de las ocasiones está acompañada de objetos rituales, lo cual sugiere una función ritual. En el caso de Tiaa parece claro que su presencia se debía en tanto que sustituta de Mery-Ra Hatshepsut en el cargo de “*Esposa del dios*”. Paradójicamente, no todas las representaciones se localizan en lugares periféricos (Konosso), sino también en el área de Karnak, si bien, en la mayor parte de ellos, la titulación de las reinas incluye epítetos de carácter político que enfatizan su dominio territorial. Sólo el caso de Iaret la asocia claramente a un contexto de guerra⁴¹. Así pues, dada la diversidad y complejidad de la documentación, el significado de la maza está lejos de ser resuelto. Para B. Bryan⁴² el hecho de que todas estas reinas, excepto Iaret, ejercieran al mismo tiempo la función de “*Esposa del dios*”, le lleva a interpretarlo como una marca del poder político ejercido por esta sacerdotisa. La autora se apoya en el hecho de que la maza será uno de los atributos llevados por la “*Esposa del dios*” de las dinastías XXV y XXVI. Igualmente alude a las escenas de execración de la Capilla Roja o al ritual del disparo de las flechas a los cuatro puntos cardinales en el templo de Taharqa. Sin embargo, aunque el tema sobre el poder temporal de la “*Esposa del dios*” del Reino Nuevo ha sido objeto de un intenso debate, todavía no ha quedado definido cuál fue exactamente el grado de su influencia política.

La creación de una iconografía en la que la reina aparece en una escena asociada directamente con aspectos bélicos no se da plenamente hasta finales de la dinastía XVIII. Se toman entonces prestadas ciertas fórmulas convencionales usadas por el monarca, en las que va a intervenir ejerciendo un papel pasivo o bien participando de una manera activa y autónoma⁴³.

a) Papel pasivo:

Acompañando al rey mientras éste golpea la cabeza de los enemigos

Esta fórmula convencional agrega un nuevo integrante a la escena con la presencia de la Gran esposa real, que viene a reforzar la victoria del monarca y cuya asistencia es necesaria. Es una iconografía poco frecuente y los escasos ejemplos de los que disponemos se remontan al Reino Nuevo, a partir del reinado de Tutmosis IV.

Iaret, en la ya citada estela de Konosso, sigue a Tutmosis IV, quien agarra a un grupo de cautivos por los cabellos mientras empuña su maza para golpearles.

Nefertiti aparece en este tipo de escena en dos contextos distintos, pero siempre formando parte de la decoración de los paneles frontales del kiosco de un barco real⁴⁴. Aunque las representaciones del rey conquistador aparecen en estas naves desde

⁴⁰ CGC 34010. Bryan (1991), p. 112.

⁴¹ Es significativo que, salvo este caso, en las escenas posteriores en las que acompaña al rey en su función de “aniquilador”, la reina no porte nunca el símbolo de la maza.

⁴² Bryan (1991), pp. 101-103 y pp. 111-112.

⁴³ Morkot (1986), pp. 1-9.

⁴⁴ Probablemente servían a modo de salas de audiencia durante los viajes. Representación de una esfinge, portando *uraeus* hathóricos, en la cabina de uno de los barcos que realizan el transporte de los obeliscos de Hatshepsut. Pórtico inferior de Deir el-Bahari.

principios de la dinastía XVIII, la presencia de la reina es inusual⁴⁵. En el grupo de talatats procedentes de Karnak, encontramos uno que muestra en el margen izquierdo a Akhenatón, bajo los rayos de Atón, golpeando a un enemigo. Está acompañado de Nefertiti que lleva un sistro (o quizás el cetro *sh̄m*) enfatizando el aspecto ritual del acontecimiento (fig. 6)⁴⁶. Igualmente, en un relieve procedente de Hermópolis (fig. 8a) se desarrolla una escena incompleta, donde el barco de Akhenatón está amarrando en la orilla del Nilo o del canal⁴⁷. El kiosco levantado en la proa cuenta con una escena (que correspondería a la pared que mira a proa). Bajo la protección de los rayos es representado Akhenatón golpeando a un enemigo, seguido por una figura femenina – seguramente Nefertiti– y una princesa representada a escala muy pequeña. También Ankhesenamón es mostrada de la misma guisa en un fragmento de una lámina de oro procedente de la tumba de Tutankhamón (fig. 9)⁴⁸. En ella, el monarca golpea con el *khepesh* a un cautivo mientras detrás se encuentra la reina con la mano alzada en gesto de adoración.

Nefertary es representada en dos relieves del pequeño templo de Abu Simbel, desplegados a ambos lados de la puerta este de la sala de pilares hathóricos. Ilustran, a un lado, la conquista sobre el norte y, al otro, sobre el sur. En la victoria sobre el norte (fig. 10)⁴⁹, el dios Horus “*señor de Meha*”, confiere la victoria a Ramsés II sobre las gentes del norte al tenderle la espada *khepesh*. El faraón golpea a los cautivos con la espada de hoja de cobre mientras que la reina se sitúa detrás, con el brazo derecho flexionado sosteniendo un loto y con el izquierdo alzado en señal de adoración. Por su parte, en la victoria sobre el sur (fig. 11)⁵⁰, Ramsés es seguido por Nefertary en la misma actitud salvo que el brazo que sostiene el loto está completamente extendido. Es muy significativo que, en ambas escenas, la gran altura del tocado de plumas haga que la figura de la reina sobresalga, de manera notable, por encima de la altura del rey y del propio dios. La fuerte identificación de la reina con Hathor venía anteriormente declarada en una escena del vestíbulo donde era coronada por las diosas con el tocado hathórico y entronizada como la representante de la diosa sobre la tierra. Nefertary, en el contexto de un templo nubio como es el de Abu Simbel, jugaría el papel de Sekhmet-Tefnut realizado por Tiye en Sedeinga.

Escenas alegóricas

Ejerciendo igualmente un papel pasivo, la realeza femenina se integra también en ese otro tipo de escenas en las que el rey es mostrado cazando o pescando en los pantanos, a modo de alegoría de las escenas bélicas, y que han de interpretarse desde el punto de vista de la contención del caos. El papel de la reina como acompañante del rey repite el modelo de Ra y su hija. Así, podemos ver a Ankhesenamón ofreciendo flechas a su esposo (fig. 12), mientras éste dispara a peces y aves en los pantanos, o siguiéndole mientras atrapa un grupo de aves, que decoran los lados de la pequeña capilla de oro encontrada en la tumba del joven faraón. La reina actúa hacia el gobernante divino con el mismo papel que tendría el rey ante el dios, es decir, actuando como intermediaria.

⁴⁵ Werner (1986), pp. 107-123.

⁴⁶ Redford-Smith (1976), pl. 23:3.

⁴⁷ Caliza, 24 x 54,2 x 3,5 cm. Colección de N. Schimmel, Metropolitan Museum of Art, New York n° cat. 1985.328.15. Cooney (1965), pp. 80-81, fig. n° 50. Freed et al. (1999), cat. 112, p. 238.

⁴⁸ Desroches-Noblecourt (1963), p. 202, fig. 121.

⁴⁹ Desroches-Noblecourt (1968), pl. XXXVI. Troy (1986), p. 64, fig. 41.

⁵⁰ Fotografía y dibujo en: Corzo, Donadoni Roveri et al. (1995), p. 225.

b) Papel activo:

La acción destructora del *uraeus* viene formulada a través de una iconografía más agresiva donde la reina ejerce el papel de ejecutor. La aniquilación de los enemigos viene expresada a través de dos imágenes: como esfinge pisoteando enemigos y en un acto que reinterpreta la escena de golpear a los enemigos cautivos⁵¹.

Como esfinge pisoteando enemigos

Tiyi y Nefertiti son las únicas reinas que han adoptado esta imagen.

Tiyi aparece en el lateral de su trono, procedente de la escena del interior de la tumba tebana de Kheruef (fig. 13)⁵². El trono es claramente una adaptación del usado por los reyes en el Reino Nuevo con la novedad de que la escena del *sema-tawy* es reinterpretada sobre cautivos femeninos⁵³. Este grupo se repite en los talatats de Karnak que servirían de pedestal del trono de Nefertiti⁵⁴. En el respaldo, protegida por el abanico *Swt*, Tiyi asume la imagen de esfinge con cabeza de mujer que está pisoteando a dos cautivas, asiática y nubia. Detrás de la esfinge aparece, saliendo de un grupo de papiros, una serpiente alada con la corona blanca y la descripción de “*pisoteando enemigos*”. El texto principal describe a la reina como “*señora de todas las tierras*”.

Con Nefertiti se vuelve a insistir en esta iconografía. En uno de los talatats de Karnak se muestra la escena del kiosco de un barco, dividida en tres franjas verticales (fig. 7). En la escena central, los investigadores ven a la reina como la leona enfurecida pisoteando al enemigo⁵⁵. En otro bloque encontrado en Hermópolis aparece representada la llegada de dos barcos reales cuyos kioscos están decorados con una esfinge pisoteando enemigos cuya identidad lamentablemente no podemos atribuir de forma segura ni a Nefertiti ni a Akhenatón⁵⁶.

Imagen de la “ejecutora triunfante” golpeando enemigos

Aparece por primera vez con Nefertiti, anticipándose a las representaciones de las reinas de Meroe (fig. 14)⁵⁷. Sin embargo, la idea de “aplastar” enemigos podemos encontrarla ya en una representación de Tiyi en la tumba tebana del oficial Surer⁵⁸. Se trata de una escena en la que se presenta a Amenofis III un conjunto de estatuas, del propio rey y de la reina. Una de ellas muestra a Tiyi de pie sobre un enemigo postrado. Este tipo de estatuas, ampliamente conocidas para los reyes, sea sobre un prisionero o sobre la representación de los nueve arcos, parece ser también un privilegio femenino.

Las representaciones de Nefertiti son nuevamente escenas sacadas de las cabinas de los barcos reales. En primer lugar, en la franja lateral izquierda del talatat de Karnak

⁵¹ Vernus (1995), pp. 71-76.

⁵² *Epigraphic Survey* (1980), pl. 47.

⁵³ Leibovitch, *ASAE* 42 (1943), p. 93ss. Nims, *JAOS* 88 (1968), p. 546.

⁵⁴ Redford-Smith (1976), p. 82, pl. 27.

⁵⁵ Redford-Smith (1976), pl. 23:2. Cooney (1965), pp. 82-83.

⁵⁶ Horace and Florence Mayer Fund, Museum of Fine Arts, Boston, cat. 1989.104. Freed et al. (1999), p. 238, n° de cat. 113.

⁵⁷ El rey *Netekamani* y la reina *Amanitare* aparecen en igual actitud de golpear con la espada a un grupo de prisioneros, en el pilono de entrada del “templo del León” en Naqa. Shinnie (1967), p. 89, fig. 24, pl. 8.

⁵⁸ Säve-Söderbergh (1957), p. 39, pl. 36. Morkot (1986), p. 2.

citado anteriormente (fig. 7), aparece Akhenatón golpeando con el *khepesh* a un enemigo suplicante que tiene agarrado por los cabellos. Delante, en la franja lateral derecha, se reproduce la misma imagen, pero esta vez quien la ejecuta con el *khepesh* es la propia Nefertiti, distinguida por las dos altas plumas y el disco solar. En segundo lugar, la encontramos representada en un bloque de Hermópolis que parece integrarse en la misma escena de aquellos de la colección Schimmel anteriormente citados (fig. 8b). En este caso es representado el barco propiedad de la reina, como indica la forma de los remos decorados con la cabeza de Nefertiti⁵⁹. Se reproduce el mismo tipo de kiosco y la misma escena, con la salvedad de ser una mujer (identificada casi con toda seguridad como Nefertiti) quien con su *khepesh* golpea, bajo los rayos de Atón, a una cautiva. En el propio casco del barco se vuelve a repetir la imagen de extranjeros. Detrás de este barco parece asomar la proa de otra nave en cuyo kiosco se apreciaba una figura, lamentablemente fragmentada, en la misma actitud triunfante ante un enemigo, pero cuya atribución es incierta, pudiendo ser esta vez Akhenatón abanderando su propio barco.

Finalmente, un documento difícil de interpretar es el ostrakon descubierto por Daressy en la KV 9, y actualmente en el museo de El Cairo (fig. 15)⁶⁰. Consiste en un bosquejo, probablemente de época ramésida, que muestra a una reina o diosa conduciendo un carro y disparando flechas con su arco, mientras se enfrenta a otro conducido por un varón⁶¹. Aunque el origen de esta ilustración podría ser la plasmación de una leyenda, o una parodia, no deja de ser, a lo menos, curioso.

4. INTERVENCIÓN BÉLICA DE LA REINA: REALIDAD POLÍTICA Y PARTICIPACIÓN EN EL MITO

Esta iconografía bélica reproduce de una manera física y visible la imagen que de la reina ofrecen los distintos títulos y epítetos que a lo largo del Reino Nuevo se multiplican en la titulación y textos de la realeza femenina.

Estos epítetos denotan un control simbólico del territorio por parte de la reina. Desde principios del Reino Nuevo, el título de “*señora de las Dos Tierras*” o “*señora del doble país entero*” aparece de forma constante, siendo, además, un epíteto de la diosa Hathor. Hatshepsut es llamada antes de su toma de poder “*dama del país hasta su límite*”. Tiye es llamada “*señora de todas las tierras*”, que “visualmente” aparece representado por la imagen de pisotear a las prisioneras –nubia y asiática– como representantes de la globalidad del mundo. Este título aparece en su templo de Sedeinga, ligándolo claramente a la idea de subyugar a los países extranjeros. Tiye y sus sucesoras son llamadas “*señora de las dos Tierras, señora del Norte y del Sur*”. Nefertiti es también calificada como “*señora de todas las mujeres*”.

La adquisición de poder político por parte de la realeza femenina es resuelta de forma natural en el plano del mito, permitiendo con ello una mayor participación activa de la reina en el mantenimiento del orden cósmico y social. Asimilada con Hathor, el sincretismo religioso característico de la religión egipcia permite que la reina se asimile

⁵⁹ Museum of Fine Arts, Boston (Egyptian Curator's fund), cat. 64.521. Caliza, 23,9 x 54 x 3,5 cm. Cooney (1965), pp. 82-84, fig. n° 51a.; Freed et al. (1999), p. 88, fig. 59, n° de cat. 110, p. 238. Capel-Markoe (1996), p. 112, fig. 3. Werner (1986), fig. 18. Aldred (1973), cat. 57.

⁶⁰ CGC 25125. Troy (1996), p. 144, fig. 104. Daressy (1901), pl. 24. Peck-Ross (1978), n. 90.

⁶¹ En tumbas de nobles en Amarna, Nefertiti aparece, bajo el disco solar de Atón, conduciendo su propio carro, ataviada en ocasiones con la caja del arco. Samson (1978), p. 125; Davies (1908), 11, pl. XVI.

con el resto de diosas calificadas como “*hija de Ra*”, tales como Sekhmet, Maat, Tefnut⁶² o Mut⁶³, cuya naturaleza es doble, encarnando al mismo tiempo a las fuerzas violentas y a las benefactoras.

Uno de los papeles ejercidos por la “*hija de Ra*”, en tanto que “*Ojo de Ra*”, es el de protector de la realeza masculina y, por tanto, del orden social. La marcha del “*Ojo de Ra*” es siempre el inicio del caos, mientras que su regreso significaba la restauración del *maat*. Imbuida en el ciclo solar, la imagen de matar a los enemigos supone la imagen de la victoria del sol sobre sus adversarios y, por ende, sobre los causantes del caos. Los propios mitos de la diosa lejana o de la destrucción de los hombres integran a la reina en el acto de consecución del *maat*, sea bajo la apariencia del *uraeus*, de la leona o de la esfinge. Tiye en Sedeinga es llamada “*grande de Terror*”, título que, por otra parte, lleva también Hathor-Tefnut y que corre paralelo con la identificación de la reina con la esfinge. La naturaleza dual propia de la imagen del mundo que los egipcios tenían también es compartida por la reina y, frente a estos calificativos que expresan el poder temible de la reina, se encuentran los epítetos hathóricos propios de la leona apaciguada como “*la que contenta al dios*”, “*dulce de voz*”, “*dulce de amor*” o “*bella de cara*”.

Pero, el poder de “aniquilación” de la reina viene supeditado a su papel de compañera y contrapartida del rey, sujeto a las normas de la ortodoxia. En las escenas bélicas, la reina actúa como la compañera del monarca insertada en un contexto militar. Lana Troy⁶⁴ ha trabajado el aspecto de la Gran esposa real ejerciendo el papel de “*compañera*” (“*snw*”⁶⁵), “*la que acompaña*” (“*šms*”⁶⁶), “*la que nunca se ausenta (se aleja) del lado del señor de las Dos Tierras*”⁶⁷ o como “*la que está unida al rey*”⁶⁸. Este papel de compañera es paralelo al que desempeña la “*hija de Ra*”, en tanto que el monarca egipcio es asimilado con Ra, como hijo del dios. La reina acompaña al rey en la batalla como hace Sekhmet: Ahhotep es llamada “*la que está unida con los miembros de Sekhmet*”, expresión que enuncia la participación de la reina en la naturaleza divina de la diosa. En el poema de Qadesh, cuando Ramsés II ensalza su valor al narrar su victoria ante los carros hititas dice “... *mi uraeus abatía por mí a los adversarios, su viento ardiente de llama lanzado en la cara de los enemigos... He aquí que la gran Sekhmet, que estaba con él, le coloca sobre su caballo y su mano estaba con él*”⁶⁹. En Abu Simbel, Nefertari es descrita como “*unida al soberano*” cuando acompaña a Ramsés II en una escena de matar enemigos.

Así pues, las escenas bélicas suponían la imagen más triunfalista del concepto de *maat*. La asimilación de la reina con la diosa Maat (la que acompaña al dios y al rey y partícipe también del poder colérico de la serpiente) parece clara. La presencia de la reina, asistiendo de manera pasiva en las escenas de golpear a los enemigos de Egipto,

⁶² Asociada a la figura del *uraeus* al ser asimilados los soplos de fuego con los rayos temibles del sol, y a la cobra como animal ligado a los medios húmedos y verdes. La identificación con Tefnut es muy clara con Tiye, de quien se dice: “ella quien es unida con el rey, quien aparece como Shu”. En época de Amarna hay una constante identificación de Akhenatón con el dios Shu y de Nefertiti con Tefnut.

⁶³ El sincretismo entre Mut y Sekhmet es notable desde principios del Reino Nuevo, como dos funciones de la misma entidad, en su aspecto de diosa peligrosa que con violencia instaura el orden. Naguib (1991), pp. 80-84.

⁶⁴ Troy (1986), p. 64.

⁶⁵ Ahmes-Nefertari.

⁶⁶ Amosis, esposa de Tutmosis I.

⁶⁷ Meryt-Ra Hatshepsut, esposa de Tutmosis III.

⁶⁸ Tiye y Nefertiti: y, por tanto, participan de su naturaleza divina.

⁶⁹ *Poema de Pentaur*, Bresciani (1969), pp. 272-273.

implicaba que era necesaria para garantizar la función del rey⁷⁰. Cuando es representada como la “*ejecutora triunfante*”, la identificación con la diosa es completa y se convierte en parte activa en la función de mantener el orden, pasando a ser, al igual que el faraón, encarnación e institucionalización de *maat*⁷¹. Hathor y Maat se presentan como dos entidades complementarias que oponen el orden y la embriaguez. En la escena de la tumba de Kheruef en la que Amenofis III, Hathor y Tiye contemplan los ritos de música durante la ceremonia de la fiesta Sed, la reina es presentada como la encarnación de la diosa Maat, cuya labor consiste en “*seguir al rey como Maat sigue a Ra*”⁷².

5. CONCLUSIÓN

Desde el pasaje descriptivo de Ahhotep a la iconografía más rotunda conseguida a finales de la dinastía XVIII, se asiste a una vinculación clara de la reina con escenas convencionales inspiradas en el ámbito de la guerra, usurpadas al repertorio iconográfico del rey en tanto que garante del orden. Este hecho se inserta en un proceso al que se llega como resultado del énfasis producido sobre el status político-religioso de la figura de la reina quien, dentro de su papel como contrapartida del rey, se incorpora al trabajo del mantenimiento del orden social y cósmico, aprobado en un discurso mítico-religioso. Así, su creciente influencia política viene a ser justificada en el plano mítico a través de este tipo de escenas. Al igual que el rey repite el arquetipo de las victorias militares y de la masacre de enemigos, como antes habían hecho sus predecesores, la reina también asume su papel en la guerra –en tanto que acontecimiento mítico y atemporal– sin que por ello se haya de entender que la reina ha asumido personalmente alguna vez un papel concreto, activo o pasivo, en una batalla ocurrida realmente. El carácter bélico de su participación en el mito evidencia la naturaleza “agresiva” de la reina frente a sus cualidades “pacíficas”, dualidad típicamente hathórica.

La iconografía, así como la titulatura de la reina, se ven enriquecidas de manera notable. Asumiendo el papel de “*hija de Ra*” es asimilada a las diversas divinidades femeninas que se identificaron como tal en la mitología egipcia. Este sincretismo le lleva a asimilarse en primer lugar con la diosa Hathor, igualmente bajo sus aspectos de Sekhmet y Tefnut, pero también con las diosas Maat y Mut, participantes activas en el ciclo solar. En tanto que “*Ojo furioso de Ra*”, adopta la tarea de proteger a la realeza bajo las imágenes de la cobra, la leona y la esfinge femenina y, sea participando de una manera pasiva o activa, la reina repite modelos de comportamiento que se traducen, en el plano del mito, en la búsqueda de la contención del caos y enmascaran, a la postre, la creciente influencia política de la realeza femenina.

6. BIBLIOGRAFÍA

Aldred, C., *Akhenatón and Nefertiti*, Brooklyn Museum, New York, 1973.

_____, *Akhenatón, faraón de Egipto*, Madrid, 1989.

Assmann, J., *Maât, l'Égypte pharaonique et l'idée de justice sociale*, Paris, 1989.

Bresciani, E., *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, Torino, 1969.

⁷⁰ Troy (1986), p. 64: presenta el ejemplo de la 4ª hora de la tumba de Tutmosis III en donde la diosa Maat está en este mismo papel, detrás del rey, reforzando su conquista.

⁷¹ Assmann (1989), p. 33.

⁷² Roberts (1997), pp. 26-36.

- Bryan, B.M.**, *The Reign of Thutmose IV*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1991.
- Caminos, R.A.**, "Surveying Gebel Es-Silsilah", *JEA* 41, 1955, pp. 51-55.
- Capel A.K. & Markoe, G. E.**, *Mistress of the House, Mistress of Heaven: Women in Ancient Egypt*, New York, 1996.
- Cooney, J.D.**, *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*. The Brooklyn Museum, 1965.
- Corzo, M.A., Donadoni Roveri, A.M. et al.**, *Nefertari, Luce d'Egitto*. Fondazione Memmo and the Getty Conservation Institute, Roma, 1995.
- Daressy, G.**, *Ostraca*, Le Caire, 1901.
- Davies, N. de Garis**, *The Rock Tombs of El Amarna*, London, 1908.
- Delvaux, L.**, "Hatshepsout et le Gebel es-Silsileh: les carrières d'une reine dangereuse", *Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologists*, OLA. Cambridge, 3-9 September 1995, pp. 317-324, Leuven, 1998.
- DeMorgan, J.**, *Catalogue des Monuments et Inscriptions de l'Égypte Antique I*, 1884-1909, Vienne, 1894.
- Desroches-Noblecourt, Ch. & Kuentz, Ch.**, *Le Petit Temple d'Abou Simbel: "Nofretari pour qui se lève le Dieu-Soleil"*, vol. II, Centre de Documentation et d'Étude sur l'Ancienne Égypte, Mémoires, Le Caire, 1968.
- Desroches-Noblecourt, Ch.**, *Tutankhamen*, London, 1963.
- Dessenne, A.**, *Le sphinx. Étude iconographique*. Vol. I. Paris, 1957.
- Dorman, P. F.**, *The Monuments of Senenmut*, London & New York, 1988.
- Eaton-Krauss, M.**, "The Khat Headdress to The End of the Amarna Period", *SAK* 5, 1977, pp. 21-39.
- , *The Epigraphic Survey, The Tomb of Kheruef, OIP 102*, Chicago, 1980.
- Ertman, E.L.**, "The Cap Crown of Nefertiti: its Function and Probable Origin", *JARCE* 13, 1976, pp. 63-67.
- Forbes, D.C.**, "Luxor. Update '97", *KMT* 8, n° 2 (summer), pp. 27-37.
- Freed, R.E., Markowitz, Y.J., d'Auria, S.H., eds.**, *Pharaohs of the Sun: Akhenaten, Nefertiti and Tutankhamen*. Exhibition Museum of Fine Arts of Boston (14 nov. 1999-6 feb. 2000), London, 1999.
- Gabolde, L.**, "À propos des deux obélisques de Thoutmosis II, dédiés à son père Thoutmosis I et érigés sous le règne d'Hatshepsout-pharaon à l'ouest du IV pylône", *Cahiers de Karnak VIII*. Centre franco-égyptien d'étude des temples de Karnak, Paris, pp. 143-158.
- Germond, Ph.**, *Sekhmet et la protection du monde*, Genève, 1981.
- Hornung, E.**, *El Uno y los Múltiples*, Madrid, 1999.
- Habachi, L.**, "Two Graffiti at Sehel from the Reign of Queen Hatshepsut", *JNES* 16, 1957, pp. 88-104.
- Kozloff, A.P., Bryan, B.M., et al.**, *Aménophis III, le Pharaon-Soleil*, Réunion des Musées Nationaux, Galeries Nationales du Grand Palais, 2 mars-31 mai, Paris, 1993.
- Labrousse, A.**, "Récents recherches au Temple de la reine Tiye à Sedeinga", Soudan, 5000 ans d'histoire, *Dossiers d'archéologie*, hors-série n° 6, 1996, pp. 66-67.
- Lacau, P.**, *Stèles du Nouvel Empire*. Institut Français d'Archéologie Orientale, Le Caire, 1909.
- Letellier, B.**, "Thoutmosis IV à Karnak. Hommage tardif rendu à un bâtisseur malchanceux", *BSFE* 122, 1991, pp. 36-52.
- Montet, P.**, *Les reliques de l'art syrien dans l'Égypte du Nouvel Empire*, Paris, 1937.

- Morkot, R.**, "Violent Images of Queenship and the Royal Cult", *Wepwawet 2. Papers in Egyptology* (summer), University College, London, pp. 1-9, 1986.
- Naguib, S.**, *Le clergé féminin d'Amon thébain à la 21^e Dynastie*, Orientalia Lovaniensia Analecta 38, Leuven, 1990.
- Peck, W. H., & Ross, J.G.**, *Drawings from Ancient Egypt*, London, 1978.
- Preys, R.**, "L'uraeus "hathorique" de la reine", *Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologists*, OLA. Cambridge, 3-9 September 1995, Leuven, 1998, pp. 911-920.
- Redford, D.B. & Smith, R.W.**, *The Akhenaten Temple Project. Vol. I: Initial discoveries*, Warminster, 1976.
- Roberts, A.**, *Hathor Rising: the Serpent Power of Ancient Egypt*, Totnes, 1995.
- _____, *Hathor Rising: the Power of the Goddess in the Ancient Egypt*, Rochester, 1997.
- Samson, J.**, *Amarna, City of Akhenaten and Nefertiti. Nefertiti as Pharaoh*, Warminster, 1978.
- Säve-Söderbergh, T.**, *Private Tombs at Thebes*, vol. I, Oxford, 1957.
- Shinnie, P.L.**, *Meroe. A Civilization of Sudan*, London, 1967.
- Tefnin, R.**, *La statuaire d'Hatshepsout: portrait royal et politique sous la 18^e Dynastie*, Bruxelles, 1979.
- Troy, L.**, *Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History*, Acta Universitatis Upsalensis, Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilisations, 14, Uppsala, 1996.
- van Siclen III, Ch.**, "The Building History of the Tuthmosid Temple at Amada and the Jubilees of Tuthmosis IV", *Varia Aegyptiaca* 3 (1987), pp. 53-66.
- Verhoeven, U. & Derchain, Ph.**, *Le voyage de la déesse libyque. Ein Text aus dem "Mutritual" des Pap. Berlin 3053. Rites égyptiens*, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, Bruxelles, 1985.
- Vernus, P.**, *Essai sur la conscience de l'Histoire dans l'Égypte pharaonique*, Paris, 1995.
- Werner, E.**, "Montu and the Falcon ships' of the Eighteenth Dynasty", *JARCE* 23, 1986, pp. 107-123.
- Winlock, H.**, *The Egyptian Expedition 1930-1931*, *BMMA* 27, II Mars, 1932, pp. 3-28.
- Yoyotte, J.**, "Une monumentale litanie de granit: les Sekhmet d'Aménophis III et la conjuration permanente de la déesse dangereuse", *BSFE* 87-88, 1980, pp. 46-75.

7. ABREVIATURAS

CGC: Catalogue Général du Caire, El Cairo

LD.: K.R. Lepsius, *Denkmaeler aus Aegyten und Aethiopien*, Berlin, 12 vol. 1844-1856.

Mons.: J.F. Champollion, *Monuments de l'Égypte et la Nubie. Notices descriptives conformés aux manuscrits autographes rédigés sur les lieux par Champollion-le-jeune*, Paris, 1844. *Monuments de l'Égypte et la Nubie. Notices descriptives d'après les dessins exécutés sur les lieux sous la direction de Champollion-le-jeune, planches*, Paris, 1835-1845.

PM: B. Porter & R.L. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, Oxford.

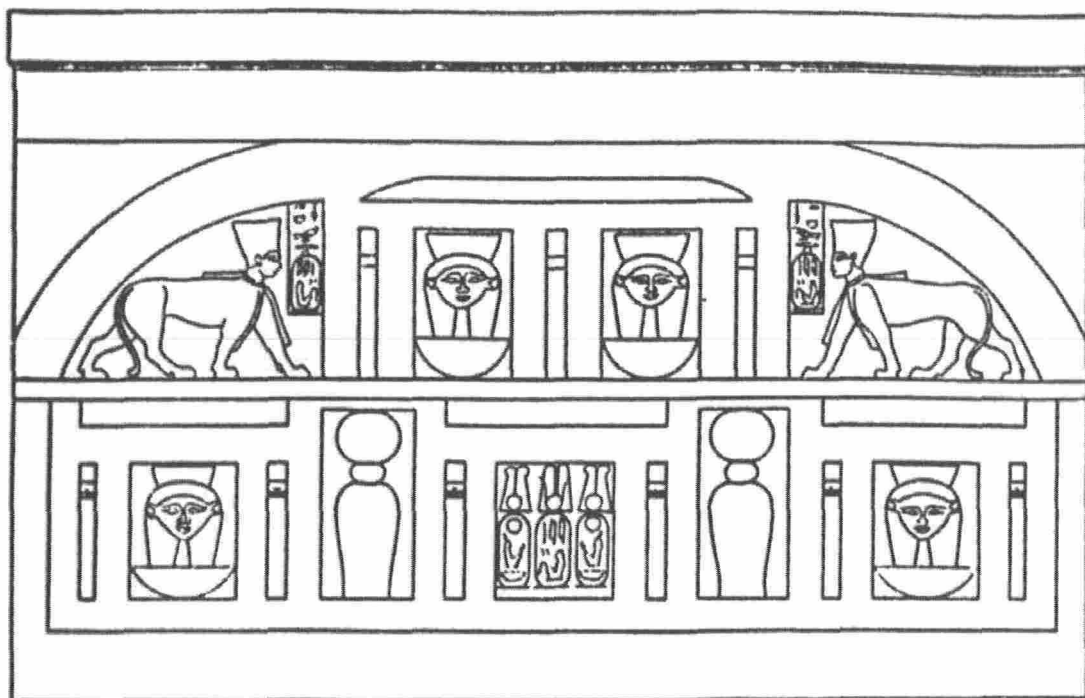


Fig. 1. Dintel de Sedeinga y reproducción. Labrousse (1996).

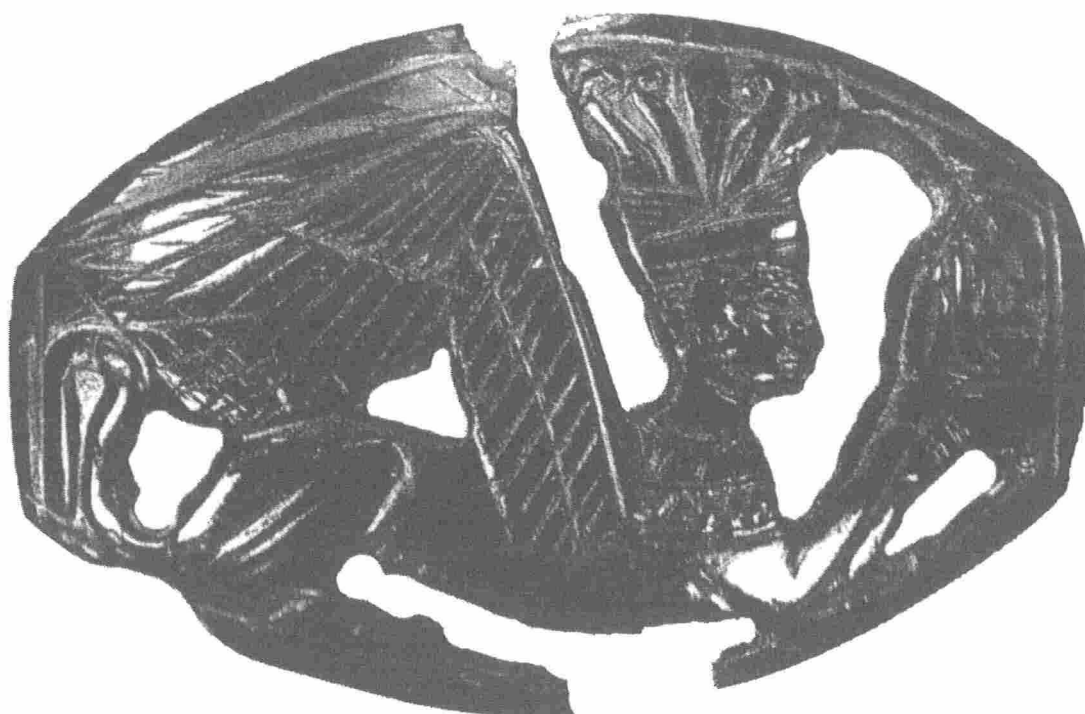


Fig. 2. Placa de cornalina de Tiye como esfinge alada. Kozloff, Bryan et al. (1993).



Fig. 3. Estatua de Menedjem y Horemheb. Museo de Turín.



Fig. 4. Grafito de Hatshepsut en Asuán. Habachi (1957).



Fig. 5. Figura femenina con maza. Bloques almacenados en el Museo al Aire Libre de Karnak.

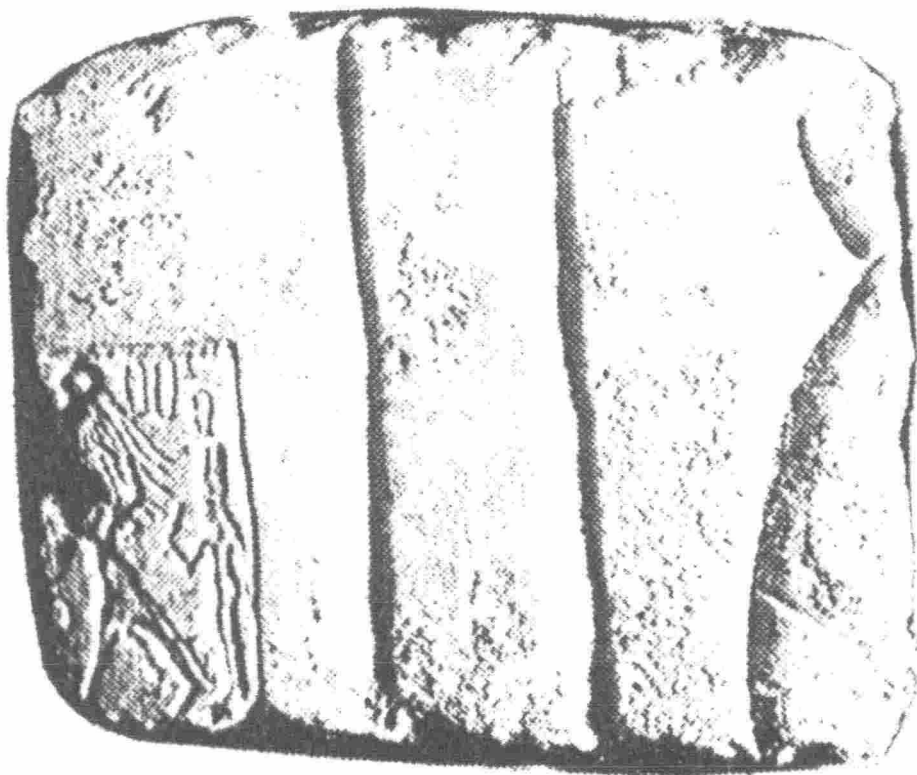


Fig. 6. Talatat mostrando a Akhenatón golpeando a un enemigo acompañado de Nefertiti. Redford-Smith (1976).

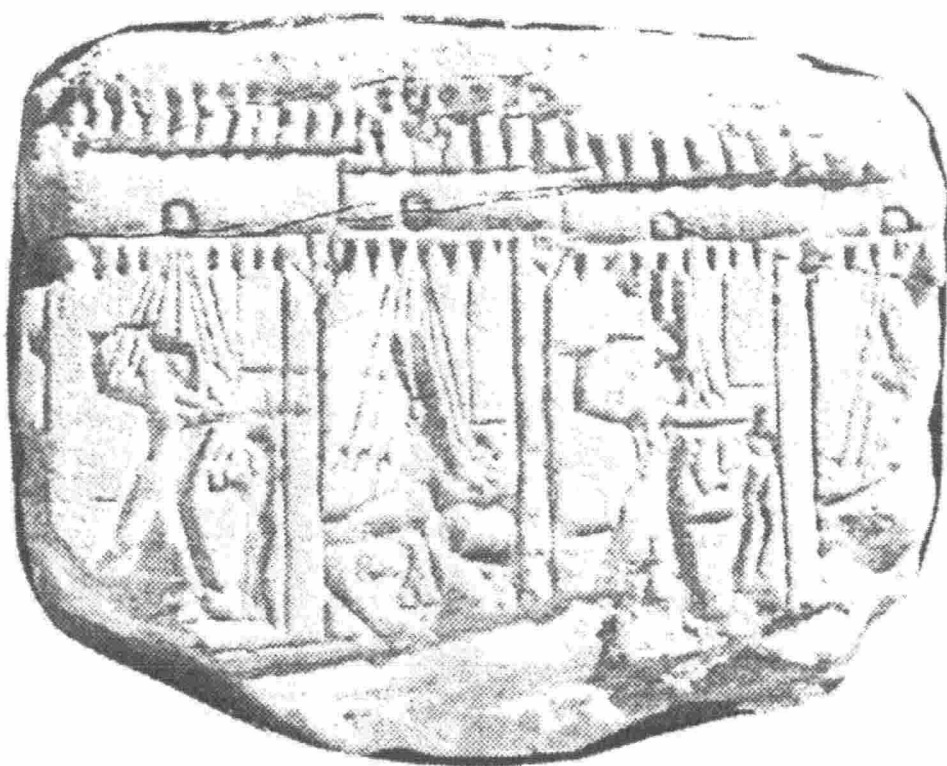


Fig. 7. Talatat con escena de un kiosko dividida en tres franjas. Redford-Smith (1976).

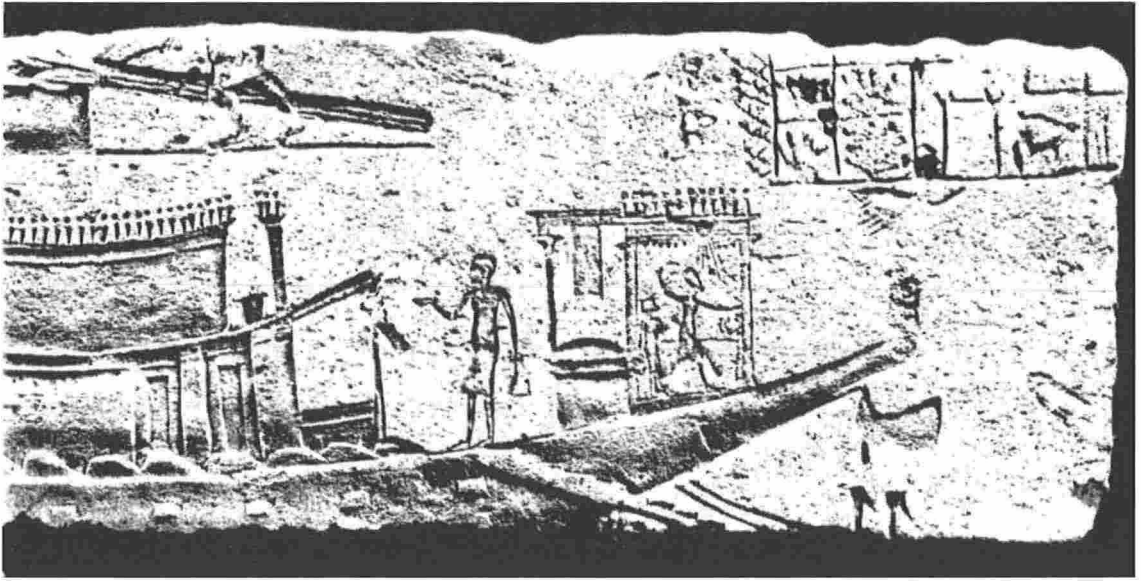


Fig.8a. Bloque de Hermópolis con kiosko de barco mostrando a Akhenatón acompañado de Nefertiti y una princesa. Cooney (1965).

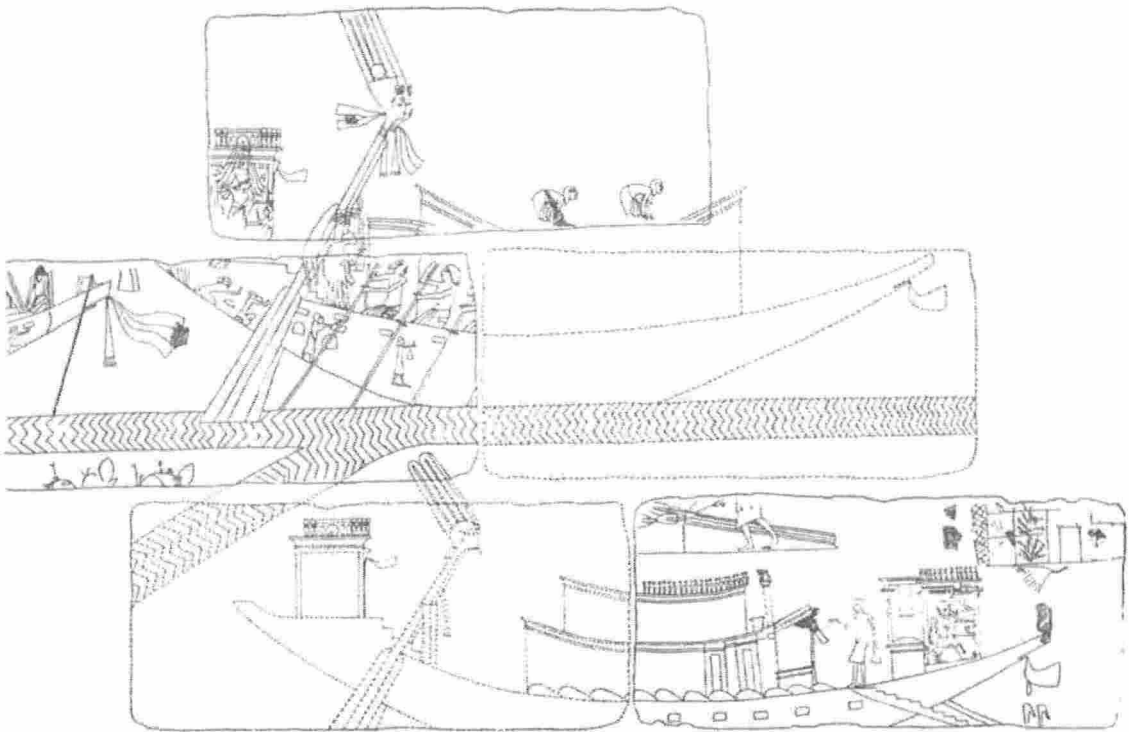


Fig. 8b. Composición hipotética de los bloques de naves procedentes de Hermópolis. Cooney (1965).



Fig. 9. Lámina de oro encontrada en la tumba de Tutankhamón. Desroches-Noblecourt (1963).



Fig. 10 Victoria sobre el norte. Pequeño templo de Nefertari en Abu Simbel. Troy (1986).



Fig. 11. Victoria sobre el sur. Pequeño templo de Nefertari en Abu Simbel. Kozloff, Bryan et al. (1993).



Fig. 12. Ankhesenamón ofreciendo flechas a su esposo Tutankhamón. Troy (1986).

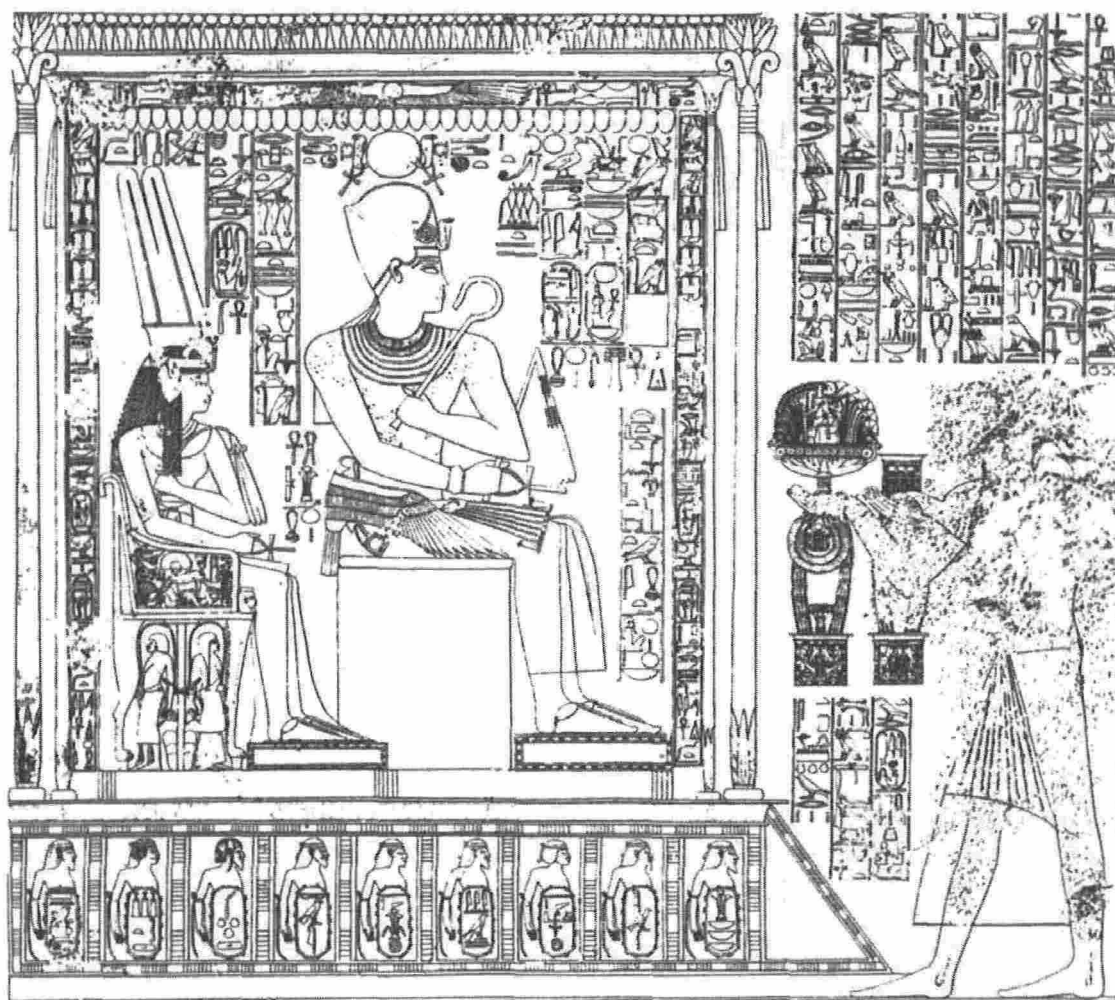


Fig. 13. Representación de Tiye como esfinge pisoteando enemigos en el respaldo del trono. Detalle de la decoración de la tumba de Kheruef. Kozloff, Bryan et al. (1993).

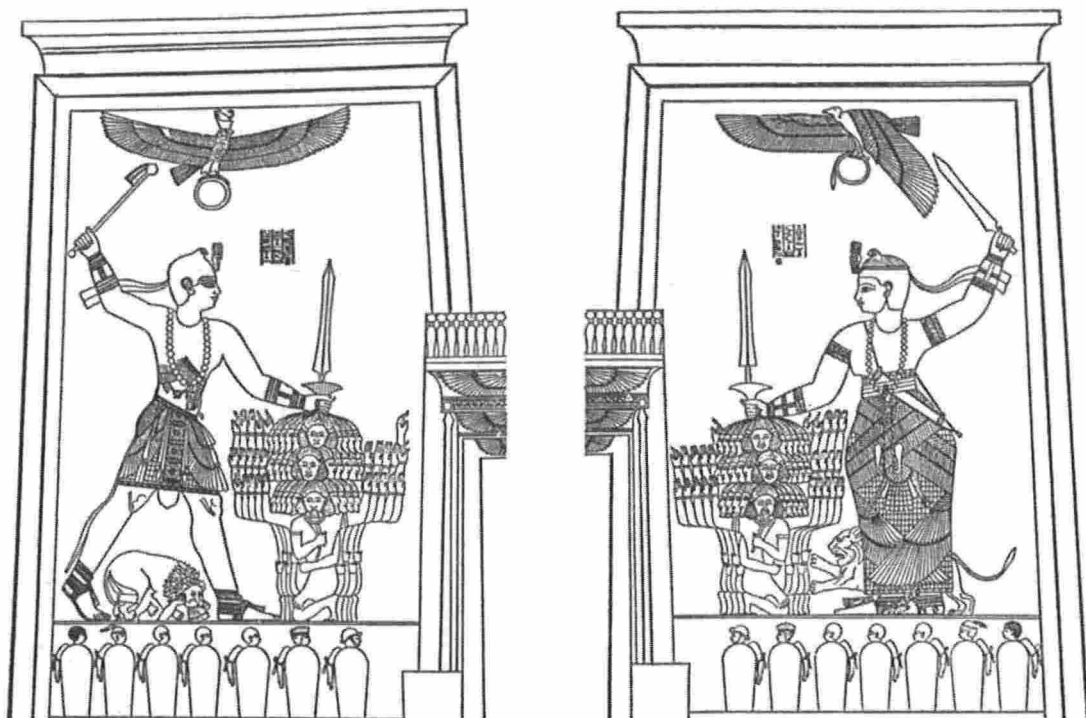


Fig. 14. Relieves que cubren el pilono que da acceso al llamado templo del León, en Naqa. Época meroítica. Shinnie (1967).



Fig. 15. Ostracon ramésida descubierto por Daressy. Troy (1986).